Capítulo 12

La Música y su relación con la Literatura y la Danza en el Corpus Christi durante la Sevilla barroca *

Alberto J. Álvarez Calero **

1. LAS FIESTAS BARROCAS.

En el Antiguo Régimen, y en particular durante el periodo barroco, cada año se suceden numerosas y diferentes festividades tanto religiosas como civiles, las cuales se manifiestan muy explícitamente en la ciudad. Esas celebraciones se destacan por su pomposidad, la ostentación, la teatralidad y la evidente propaganda. En una época en la que cualquier detalle tiene su importancia y su simbología, las fiestas sirven para, mediante la estimulación de los sentidos a los fieles, conseguir un fin concreto, como puede ser arraigar la devoción de una imagen. Los desfiles sirven en ese momento además para ostentar el poder por parte de las autoridades tanto eclesiásticas como civiles. Estas fiestas al fin y al cabo impulsan mejor que nunca las diferencias sociales, teniendo por exceso la garantía de orden y estabilidad.

El escenario principal y propicio para esos festejos durante el Barroco es la propia ciudad, aunque los actos principales se inicien en un templo o en un palacio. Y es que, por encima de diferenciar el género de cada fiesta, éstas tienen sobre todo el carácter eminentemente urbano. No ya por el lugar y el entorno en donde se desarrollan, sino porque en ellas participan todos los ciudadanos. No olvidemos que en ese tiempo, la urbe es el principal referente de identidad de las personas, mientras que el concepto de *"Estado"* o *"nación"* está todavía poco desarrollado.

---

* Intervención tenida en el Encuentro *"Medios de Comunicación, Corpus y Sevilla sacramental"*.

** Profesor universitario y director del Coro de Cámara *"Maese Rodrigo"*.

Remitiéndonos a la primera mitad del siglo XVI, las procesiones tienen un carácter menos institucional, ya que se invitan a todos los vecinos a participar. Pero volviendo al Barroco, los cortejos se hacen ya manteniendo el estricto orden estamental que se impone en la sociedad desde hace tiempo. En este sentido, las ceremonias del Corpus Christi muestran en ese momento muy claramente una ciudad estratificada, delimitando muy bien las clases sociales. Por ejemplo, en la procesión del Corpus se ven representados diferentes gremios, los cuales se costean su ornamento; las órdenes religiosas, tanto clericales, monacales, mendicantes como regulares; así como el cortejo tanto municipal como catedralicio. El individuo en este caso ya no cuenta, hasta el extremo de que las particularidades están anuladas (incluyendo, por ejemplo, el luto).

Además de las fiestas celebradas anualmente, en el Barroco hay festejos civiles condicionados por algún acontecimiento, como alguna notica relacionado con el ciclo biológico de la familia real (sean nacimientos, fallecimientos, etc.), la proclamación de algún monarca, o la llegada de algún embajador o de un personaje importante. Las victorias militares o las despedidas de las tropas que van a luchar a la guerra son también enardecidas. Incluso la noticia de la expulsión de los turcos en 1684 en la ciudad de Viena es recibida en Sevilla con gozo, y se organiza para la ocasión una fiesta en la ciudad en la que se exponen los elementos opuestos de luz/oscuridad, asociándolos al binomio cristiandad/islamismo, o civilización/barbarie, tal como se piensa en ese momento.

De todas maneras, una diferencia entre las celebraciones religiosas con respecto a los exclusivamente civiles durante ese tiempo es que, en aquellas los ciudadanos participan más activamente. Por ejemplo, la festividad del Corpus Christi en verdad se dilata hasta incluso más de una o dos semanas a partir de la procesión: primero con la octava inmediatamente después, y posteriormente los festejos se trasladan a las parroquias. Pero salvo los diversos actos litúrgicos, hay elementos formales que se repetían tanto en las celebraciones religiosas como profanas. En ambos casos se complementan con sermones, arquitecturas efímeras o altares, fuegos artificiales, representaciones teatrales, o incluso corridas de todos. Los carros triunfantes barrocos y tramoyas estaban presentes tanto en las procesiones religiosas (en especial en el Corpus Christi), como en las profanas (en las máscaras carnavalescas). Los carros, que están tirados por caballos o mulas, aparecen en los cortejos intercalados con las diversas corporaciones y grupos sociales, y en los que se pueden incluir además los grupos estudiantiles de diversos colegios o facultades.

No menos importante es la imprescindible participación de la música en esos actos. Ésta hace de fondo panorámico, o si se quiere de hilo conductor, nunca mejor dicho, y que subraya algunos momentos cargados de simbolismo y emotividad. Además, la música solemniza la ceremonia o el cortejo, haciendo que el acto en sí sea más creíble.

Aunque se ha escrito mucho sobre las fiestas barrocas, y en particular sobre la celebración del Corpus Christi, poco se ha hablado aún sobre el papel de la música en ellas. Para ello hay que recurrir a los archivos estatales y municipales, a las diferentes actas capitulares de las catedrales, así como a la iconografía y a la literatura.

2. LAS FIESTAS SACRAMENTALES.

Aunque podríamos seguir viendo más similitudes y diferencias entre las fiestas profanas y sacras, a partir de ahora nos centraremos en éstas últimas, y en particularidad en el Corpus Christi[1].

De cualquier festividad religiosa, durante el Barroco lo que se celebra en los templos está ajustada al discurrir de las horas canónicas. En este sentido, en vísperas de una fiesta (o el mismo día) se sigue el siguiente orden dentro de las catedrales o iglesias:

Los *Maitines* se hacen en plena noche, y es el momento más importante de los oficios. Sobre todo durante la segunda mitad del siglo XVII, los fieles asisten a ellos con fervor. En esos momentos litúrgicos se estrenan villancicos, de los cuales hablaremos con detalle en breve. Adelantamos que éstos no estaban suscritos solo a los cultos navideños. Los *Laudes* se celebran al amanecer. Después le siguen las horas menores a partir de las 7 de la mañana, es decir: *Prima*, *Tercia*, *Sexta*, *Nona*. Termina el ciclo de los *oficios divinos* con las *Vísperas*, durante el crepúsculo, y las *Completas*, ya empezando la noche. A esa hora, en el caso del día del Corpus Christi se hace el traslado de la Custodia al Sagrario, dentro de los muros de la catedral, para estar expuesto toda la semana.

En aquel siglo XVII, cuando termina la jornada litúrgica comienzan a interpretarse autos sacramentales: primero en la misma catedral y luego se trasladan a la calle.

[1] Para ampliar el concepto de la fiesta barroca, véase: GARCÍA BERNAL, José Jaime: *El fasto público en la España de los Austria*. Universidad de Sevilla, 2006.

Por tanto, el día del Corpus Christi durante el periodo que relatamos tiene tres momentos importantes, en los que además la música tiene gran protagonismo: con los villancicos en los maitines, en la propia procesión, y después por la noche con la interpretación de los autos.

Ahora vamos a detenernos en cada uno de esos momentos, aunque no siguiendo este orden cronológico. La razón es que, consideramos más comprensible si narramos la parte de los autos justo después de hablar de los villancicos, por la conexión directa entre ambos elementos, como veremos.

3. LOS VILLANCICOS EN EL SIGLO XVII.

Ya advertimos poco más arriba que la exclusiva asociación entre los villancicos y la navidad era algo posterior a la época a la que nos estamos refiriendo. De hecho, esta forma musical se remonta a finales de la Edad Media, cuando era considerada de un carácter más profana que religiosa. Su término se asocia en sus principios a los villanos o *villancillos*, es decir, los que vivían en una villa o en una casa de campo, y eran de una clase popular, a diferencia de los hidalgos. Todavía en su fase más primitiva, el vocablo villancico se matiza, y pasa a ser un canto rústico con el que se exhiben las fiestas y la vida cotidiana de los pueblos. Pronto, los villancicos se trasladan a la corte, convirtiéndose en los siglos XV y XVI -junto con el romance-, en las composiciones poético-musicales más interpretadas en España. En este caso, un villancico se trata de un poema y una canción cuyo texto y música están hechos a la manera de los villanos, pero no por ellos mismos, sino ya por cortesanos e intelectuales que imitan a aquellos. Juan de la Enzina, uno de los más representativos de este género a finales del siglo XV, suele acabar sus églogas con un villancico cantado, que se supone que quizás era también bailado.

Por esas fechas, la Iglesia condena insistentemente la representación teatral en los templos. Por ejemplo, muy duras son las palabras condenatorias del Concilio de Sevilla de 1490, presidido por el cardenal Diego Hurtado de Mendoza. Dicen que con motivo de las vísperas de las festividades en las iglesias, *"so título de devoción se comenten en ellas muchos maleficios, especialmente fornicaciones y adulterios además desto, que facen muchos comeres o beberes superfluos…"*[2].

---

[2] Biblioteca Colombina. *Papeles varios,* LXXXIX.

El concilio celebrado en la misma diócesis en 1512 subscribe las mimas prohibiciones sobre los autos sacramentales en todas las festividades, aunque dejamos entrever algún matiz. Dice lo siguiente: *"Somos informados que en algunas iglesias de nuestro arzobispado y provincia se hacen algunas representaciones* […], *y porque de los tales actos se han seguido y siguen muchos inconvenientes, y muchas veces traen escándalos en los corazones de algunas personas ignorantes, o no bien instruidas en nuestra santa fe católica, viendo los desordenes y excesos que en ellos pasan"*[3].

Por lo mismo, se ordena *"que no hagan ni den lugar, que en las dichas iglesias se hagan las dichas representaciones sin nuestra especial licencia y mandato, la mitad para la fábrica de la iglesia, y la otra mitad para el que lo denunciare"*[4]. Como se aprecia, la diócesis hispalense censura estas representaciones, aunque deja la puerta entreabierta a posibles autos "*autorizados*" por el arzobispado.

Esta y otras fuentes dicen que los autos sacramentales pasan en ese siglo XVI de ser interpretados entre los muros de los templos, a ser trasladados a los claustros, o ya a otros lugares no eclesiásticos, como las plazas públicas.

De aquella antigua tradición de hacer representaciones dentro de las iglesias, quedan desde entonces como reducto los villancicos *"representados"*, que llevan una escueta escenografía, o menos aún, a veces solo se trata de un diálogo dentro de los villancicos.

A su vez, éstos mismos sólo cantados tienen una importante metamorfosis a finales del siglo anterior. En concreto, en la navidad de 1492 el arzobispo de Granada Fray Hernando de Talavera, conocido por ser confesor de Isabel la Católica, como parte de su programa político-cultural introduce en su templo catedralicio algunas coplas devotísimas en castellano en lugar de *responsorios* latinos. Su idea es la de captar más fieles que asistan tanto a los maitines como a las misas. De ahí viene la tradición de establecer tres Nocturnos, con tres villancicos en cada uno, intercalados con tres lecturas en los maitines de Navidad. Además de esto, aprovecha el arzobispo Talavera la presencia de algunos impresores alemanes en la ciudad recién tomada para difundir más las doctrinas cristianas entre la población islámica y judía (se piensa que este propio clérigo procedía de una familia conversa).

---

[3] TEJADA Y RAMIRO, Juan, *Colección de Cánones de todos los Concilios de la Iglesia Española.* Vol. V. Madrid, 1855, C. XXVII, p. 140.

[4] TEJADA Y RAMIRO, Juan: *op. cit.*

Esa propuesta de Talavera, que tanto éxito popular obtiene, es prontamente sancionada y prohibida por las autoridades eclesiásticas. Sin embargo, estas oposiciones no logran impedir finalmente su restringida expansión en la liturgia de las fiestas más importantes, es decir, no solo en Navidad y Reyes, sino también en las del Corpus, Asunción, Inmaculada Concepción y algunas otras de carácter fuertemente local.

A su vez, a mediados del siglo XVI, los villancicos se van difundiendo por España y sus colonias. Naturalmente, son las piezas musicales más que adecuadas en el contexto de la evangelización de las poblaciones no europeas del inmenso Imperio español de Felipe II. La Contrarreforma, liderada por los jesuitas, encuentra de nuevo en el villancico un importante vehículo de aculturación y control social.

De todas maneras, en los cancioneros musicales de ese siglo, todavía una gran parte siguen siendo profanos. De hecho, por ejemplo en el de Juan Vázquez, publicado en Venecia en 1560, no hay ninguna pieza religiosa.

En las últimas décadas de esa centuria, el sevillano Francisco Guerrero (1528-1599), uno de los compositores más sobresaliente de su generación, establece el modelo canónico del villancico religioso con sus *Canciones y Villanescas espirituales*, publicadas en Venecia en 1589 por Giacomo Vicenti, uno de los más prestigiosos impresores musicales del momento. En dicha colección hay textos navideños, pero también otros dedicados a la Virgen y a temas más abstractos, como el Santísimo Sacramento. Es un buen ejemplo de tornar los cantos profanos a un texto religioso, es decir pasar *"a lo divino"* una melodía ya conocida en la época (en este caso se trata de piezas castellanas del propio Guerrero, pero transformadas en una temática piadosa).

El propio músico dice en su libro *Viaje a Jerusalén*, que *"…tenemos los de este oficio* [los maestros de capilla] *por muy principal obligación componer chanzonetas y villancicos, en loor del santísimo nacimiento de Jerusalén, nuestro Salvador y Dios, y de su santísima Madre, la Virgen María"*[5].

Pero es con el siglo XVII, en el contexto propagandístico y fervoroso surgido unas décadas antes tras la Contrarreforma católica, cuando hay un cambio trascendental en la evolución de los villancicos, pasando a considerarse principalmente religiosos o *tonos divinos*. A los que son profanas se les llaman ahora *tonadas* o *tonos humanos*.

---

[5] GUERRERO, Francisco, *Viaje de Jerusalén*. Vita Brevis, Madrid, 2010, pág. 68.

Un siglo más tarde, el significado de villancico no cambia, pues en la primera edición del *Diccionario de la Academia* (1739) se le define como *"composición de poesía con su estribillo para música de las festividades en las Iglesias"*. Sería a partir del final de ese siglo dieciochesco cuando definitivamente se relacionan a los villancicos sólo con los ciclos navideños.

Pero volviendo al principio del siglo XVII, debemos saber que las críticas sobre estas nuevas tendencias musicales dentro de la liturgia católica no tardaron en salir. Por ejemplo, Pedro Cerone, en su *Melopeo y Maestro*, escribe unas palabras muy duras al respecto, aunque eso también demuestra que el cultivo de música profana por parte de los religiosos está asimismo muy extendido: *"Mas ay dolor que muchos Ecclesiasticos ay que tienen dos lenguas: y es que con la una cantan al sagrado Evangelio en la mia solenne, y con la otra después las canciones profanas y deshonestas. Con la primera alaban al Creador y sirviendo a Dios; y con la segunda adulan las criaturas, sirviendo al Diablo"*[6].

Se trata ahora no ya de cambiar la letra, sino también de recrear musicalmente una pieza a más voces sobre una *tonada* o melodía ya conocida. Esto va afectando a los diferentes círculos religiosos, que no están al margen de la disposición aperturista que está ocurriendo en otra parte de la Iglesia. Otros moralistas del momento critican esto también ferozmente, como el jesuita Juan de Mariana (†1624), diciendo: *"Y lo que es peor, que no podemos negar haber entrado en los templos no pocas veces, cantándose estas torpes sonadas, tomadas de cantarcillos vulgares* […] *y no se puede declarar con la lengua la grandeza de esta maldad*"[7].

Este fenómeno lo critica también un sector de la Iglesia, porque lo considera peligroso. No obstante esa mixtura de género es habitual en España sobre todo en el Siglo de Oro, y persistió hasta más adelante en el tiempo. Decía el propio Cerone que *"*[…] *el perfecto Cantor Cristiano, más quiere armonía de cantos honestos y devotos, aunque sean ordinarios en el estilo, que las vanas y deshonestas músicas, despertadoras de feos deseos, de los cantos lascivos; aunque lleguen a la cumbre de una singular armonía"*[8].

---

[6] CERONE, Pedro, *Melopeo y Maestro*, Nápoles, 1613, pág. 200.

[7] Cit. por COTARELO Y MORI, Emilio; *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid. 1904, ed. facsímil con un estudio preliminar de José Luis Suárez García, Universidad de Granada, Granada, 1997, pág. 434.

[8] CERONE, Pedro: *op. cit*., pág. 199.

Con todo, tanto este crítico como la Iglesia reconocen por otra parte, que con el género profano se permite a su vez la introducción de la doctrina cristiana más fácilmente: *"En sabiendo que hay villancicos, no hay personas más devotas en todo el lugar, ni más vigilantes, que éstas. Pues no dejan iglesia, oratorio ni humilladero que no anden; ni les pesa el levantarse a media noche, por mucho frío que haga, sólo para oírlos"*[9].

Los maestros de capilla de las catedrales, los máximos responsables de la música, los cuales dependen a su vez de su correspondiente cabildo, tienen la obligación de componer nuevos villancicos (igualmente llamados como *chanzonetas*) para las principales fiestas del año. Para ello, los cabildos suelen dar el permiso para que éstos se puedan dedicar a componer esas piezas con total exclusividad, eximiéndolos de participar en las funciones más cotidianas. Pongamos como ejemplo lo registrado en un acta capitular de la catedral de Sevilla en 1624, refiriéndose al en su momento maestro de capilla, fray Francisco de Santiago (que estuvo en ese cargo entre 1617-1643): *"Este dia dieron quinze dias de licencia al Pe. Maestro de Capilla para hazer ausencia de Sevilla pasados los dias de San Miguel* [29 de septiembre] *y S. Francisco* [4 de octubre] *sin que pierda cosa alguna y para que trate de empezar a hazer las chanzonetas"*[10].

En cuanto a la letra de los villancicos, se decide organizar un concurso literario cada año[11]. Aunque pudiera parecer que sus textos tengan un valor poético menor, al concurrir por esos concursos escritores aficionados, lo cierto es que hemos observado en muchas de esas letras una retórica propia de la época, es decir muy llamativa. Aunque la temática es lógicamente piadosa, con un claro esfuerzo por reforzar los puntos cardinales de la Iglesia Católica, a veces la inventiva es muy amplia. Las alusiones, por ejemplo, a la naturaleza, en todos sus aspectos, son continuas.

En esos villancicos no solo se aúnan la música y la literatura, sino que además se integran en unos coloquios cantados y escenificados por los seises: son los *"villancicos escenificados"*, que ya citamos. Por eso, esos textos tienen una relativa extensión, aun tratándose de una pieza musical breve. Al año y medio de estar el aludido maestro fray Francisco de Santiago en la catedral de

---

[9] *Ibid*., págs. 196-97.

[10] AA. CC. ACS., 16-09-1624, fol. 44v.

[11] *Ibid*., 15-03-1618, fol. 95.

Sevilla, es decir, en 1618, ofreció de hecho interpretar un coloquio suyo para el Corpus[12] .

Las continuas prohibiciones por parte de la Iglesia de representar obras teatrales en el interior de los templos, sobre todo a partir del moralizador Concilio de Trento, contribuyó al desarrollo de elementos dramatúrgicos en los villancicos, mediante el uso de los diálogos entre los personajes, y entre el solista y el coro.

Las fiestas celebradas en la catedral de Sevilla están acicaladas además en el siglo XVII con la publicación en pliegos de aquellas letras de los villancicos que allí se interpretan. Esta actividad se hizo a partir del mismo citado maestro Santiago, con el apoyo del cabildo catedralicio hispalense. Después, durante todo el siglo y parte del siguiente, se publican en España innumerables letras de villancicos[13], a diferencia de la música, que no se incluye en esos ejemplares. Por tanto, una gran parte de esas partituras no se han mantenido, salvo las excepcionalmente guardadas en algún archivo catedralicio.

La finalidad de estos pliegos es la de poder seguir las interpretaciones o posibles representaciones de los villancicos.

Parece que durante los primeros años en los que estuvo fray Francisco de Santiago dirigiendo la capilla musical de la catedral de Sevilla, aquellas publicaciones son costeadas por él mismo. Tras las navidades de 1621, el músico reclama al cabildo los gastos que él había tenido al respecto durante los seis años que llevaba contratado[14]. Seis semanas después, los canónigos deciden lo siguiente: *"… librar al maestro de capilla dozientos reales de ayuda de costa por una vez de la hazienda de la fabrica para ayuda la que a hecho en imprimir las chanzonetas de los años passados de las fiestas de la purissima concepcion de Ntra. Sr. de la Antigua navidad y reyes"*[15].

---

[12] *Ibid*., fol. 95: *"Este dia se cometio a los Ssres. D. Felix de g. y don Baltasar de Salablanca vean un colloquio quel Maestro de Capilla dize que tiene para que en la fiesta del Santisimo Sacramento los muchachos seises le representen y canten y si les pareciere a proposito que lo hagan determinen lo que convenga"*.

[13] RUIZ DE ELVIRA, Isabel (coord.): *Catálogo de villancicos en la Biblioteca Nacional: siglo XVII*. Madrid, 1992.

[14] AA.CC. ACS., 26-01-1622, fol. 95v: "*Que se llame para lo que pide el Maestro de Capilla en razon de alguna ayuda de Costa por lo que a gastado seis años en la emprenta de las Chanzonetas de concepcion navidad y reyes*".

[15] *Ibid.*, 10-03-1622, fol. 103v.

Este tipo de letras debemos incluirlas en los pliegos poéticos llamados *de cordel,* que tienen un contenido socio-literario. Poco a poco, en la primera mitad del siglo XVII las catedrales ricas comienzan a sufragar la impresión de los textos de sus villancicos, en un principio meramente como recuerdo de la fiesta. La fórmula que más se repite en los títulos de esos pliegos es la de *"villancicos que se cantaron..."*, incluyendo la fecha y el lugar, y ocasionalmente la autoría de la música, y no así normalmente la del texto.

Ya en la segunda mitad de ese siglo, con objeto de que el público asistente a las festividades pueda seguir y comprender lo que se canta, en las portadas de esos pliegos se suele suscribir desde entonces el esquema de *"villancicos que se han de cantar…"*.

Dichos librillos se repartían entre las autoridades presentes en los maitines por medio de unos monaguillos, vistosamente ataviados, aunque el resto podía comprarlos en las calles, normalmente vendidos por ciegos, según la tradición. Éstos vendían además durante todo el año romances, relaciones de comedias, noticias en verso. En esos momentos hay un gran aprecio por este tipo de publicaciones efímeras, a diferencia del incipiente periodismo, que era despreciado por su poca fidelidad a los hechos. Los libreros españoles encontraron en los villancicos un paliativo a sus problemas de rentabilidad mediante esas impresiones.

Según muchos testimonios, la época de máximo esplendor de los villancicos alcanzará en la segunda mitad del siglo XVII, especialmente durante el reinado de Carlos II.

Estas letras de los villancicos conservados tienen un mayor valor de lo que en principio podríamos considerar. Además de contextualizar de alguna manera la época, nos sirven para testiguar con qué importancia se celebraban en las iglesias principales las fiestas religiosas mayores. En la letra de uno de los villancicos, se hace referencia a que éstos debían de ser polifónicos:

"Así, así pese a mis males
tocad diferente el son,
que de nuestra pretensión,
se ven tan ciertas señales,
no hagáis las voces iguales
sino al compás del rapaz,
dad muchas voces de paz,

con ecos de redención"[16].

Normalmente las obras que se cantaban en esas fiestas en la catedral de Sevilla eran estrenos absolutos. Después sí se podían llevar a otra iglesia. Sin embargo, esto nunca era taxativo, pues por ejemplo, para los pliegos impresos para la fiesta de los Reyes de 1628, se tuvieron que repetir dos villancicos y parte de otro de las navidades anteriores.

Por otra parte, el fenómeno social que llegaron a suponer los villancicos en los Maitines de las diferentes fiestas mayores religiosas es algo difícil de concebir los tiempos actuales.

El ya antes nombrado moralista Cerone criticaba a los que eran fervorosos solamente de los villancicos, indicando lo siguiente: *"...hállanse personas tan indevotas, que, por modo de hablar, non entran en la iglesia una vez el año, y las cuales, quizá, muchas veces pierden misa los días de precepto, sólo por pereza, por no se levantar de la cama; y en sabiendo que hay villancicos, no hay personas más devotas en todo el lugar, ni más vigilantes que éstas, pues no dejan iglesia, oratorio ni humilladero que no anden, ni les pesa el levantarse a media noche, por mucho frío que haga, sólo para oírlos"*[17].

En el caso de Sevilla, además de las fiestas celebradas en la catedral hispalense en los siglos XVII y XVIII periódicamente, a partir del ya mencionado maestro fray Santiago, también nos han quedado, sobre todo en la Biblioteca Nacional de España, los pliegos con las letras de los villancicos cantados en otros templos sevillanos. De los que más han perdurado, han sido los utilizados para la iglesia colegial del Salvador, con una periodicidad anual a partir de la segunda mitad del siglo XVII. También han quedado puntuales ejemplos de las letras de los villancicos cantados en dos antiguos conventos sevillanos: el de la Merced[18], y el del Carmen[19]. Asimismo, en otras parroquias sevillanas se publicaron en el siglo XVII algunos de esos pliegos de villancicos, aun siendo ejemplos esporádicos, como en Santa Ana, Santa María la Blanca, y en la desaparecida iglesia de San Miguel.

---

[16] BNE, VE/1309-2.

[17] RUIZ DE ELVIRA, Isabel (coord.): *Catálogo…, op. cit.,* p. XV.

[18] Fechados en 1653, sin autor; en 1658 y 1659, siendo compositor Cristóbal Bas, y en 1660, Juan López.

[19] Fechados en 1631, sin autoría, y 1661 y 1662, siendo maestro de capilla de ese convento fray Gerónimo González.

4. LOS VILLANCICOS Y EL TEATRO BREVE RELIGIOSO EN EL CORPUS CHRISTI.

El 60 por ciento de las series de letras de villancicos de aquella centuria publicados en diferentes sitios de España están concebidas para las fiestas de Navidad, Reyes y Concepción. El resto lo forman festividades de santos, y otras fiestas (Pentecostés, Resurrección, Corpus, etc.), siendo cada una de estas últimas partes solo menos del 2,5 por ciento. En el caso del Corpus, tan solo hay 14 pliegos con esa temática de los casi 700 conservados en la Biblioteca Nacional de España, y de Sevilla solo hay 3 referidas a dicha festividad. Se trata en particular de letras escritas a finales de ese siglo (1691, 1692, 1694) por el poeta religioso de la segunda mitad del siglo XVII, el sevillano Alonso Martín Braones.

Salvo esa excepción, es un poco difícil de comprender por qué en el Corpus Christi no se publicaban nuevos villancicos, como sí ocurría en otras festividades religiosas. Una razón puede ser que, los villancicos fueran algunos de los ya interpretados en las fiestas navideñas o de la Concepción.

Sirve como ejemplo de esa ambigüedad lo siguiente. El villancico de fray Francisco de Santiago *Mirad al cielo zagales*, el primero de los publicados en la navidad de 1627 para la catedral de Sevilla, aparece más tarde en el catálogo del Rey João IV de Portugal para la festividad de la Asunción. El músico y este monarca luso (el cual por esas fechas era solo duque de Braganza) mantuvieron una estrecha y larga amistad.

Dice un fragmento de la letra de ese villancico lo siguiente, pareciendo además un diálogo, por lo que no es descartable que estuviera dentro de una obra teatral.

"Mirad al cielo zagales,
y albricias os pudiere
de que, de que,
escuchadme, y lo diré,
que cruzan las aves,
que bullen los aires,
y la esperanza llegó.
No, no, no.
Sí, sí, sí,
que cruzando de aquí par allí

con amorosas señales
al cielo en cantos suaves
las albricias van pidiendo"[20].

Lo cierto es que muchos de los personajes que aparecen en Navidad y Reyes se pueden asociar perfectamente a las mojigangas teatrales o entremeses, y también por tanto a otras fiestas, como el fragmento del texto anterior.

Siguiendo con esa última idea, en los pliegos de letras de villancicos siempre hay algún personaje relacionado con alguna patria o algún pueblo, como los portugueses, los negros (o también llamados guineanos)[21], y en menor medida los gallegos, vizcaínos, asturianos, andaluces y catalanes. En esos villancicos se pretende imitar de forma graciosa la jerga de diferentes grupos sociales, además de estar relacionados con algunas danzas concretas, como ya veremos más adelante.

Los villancicos de este tipo que más se ven en los pliegos son los llamados "*de Negros*". Estas piezas consisten en parodiar el chapurreo del castellano por parte de los esclavos de raza negra. En contra de lo que hoy en día socialmente podría suponerse de este tipo de obras, en aquel contexto de la primera mitad del siglo XVII se trataba la figura del "Negro" como algo simpático, exótico si se quiere, e inofensivo. No vemos que tuviera un sentido despreciativo, según los códigos de la sociedad del momento, pues simplemente las normas sociales estaban muy establecidas y marcadas.

El VI villancico interpretado en la catedral hispalense en 1627 es uno de los llamados Villancicos negros, y dice lo siguiente:

"Dime mana dónde va
con panderete, y guitarra a bailá
para que lo que le sabe.
Dime, dime dónde va,
a vey a Sesú, que ha nacido en Belé,
con turuló primo venimo aca,
pue lo panderete toca,
toca, toca.
Guru gú gunba,

[20] BNE, VE/156-1.

[21] Véase la tesis de VODOVOZOVA, Natalie: *A contribution to the history of the villancico de Negros*. University of British Columbia, Vancouver, octubre de 1996.

cua, cua, cua,
a bailá y a venimo
a siola mi plimo.
Cutu, cutu.
Guitaria tlaemo
con que al Niño aleglemo"[22].

Ya con el mero hecho de leerlo nos hace imaginarlo estos villancicos no solo cantándolo, sino bailándolos y acompañándolos con instrumentos rústicos, aunque fuera dentro de los propios templos.

Sirva como otro ejemplo éste del subgénero de los gitanos, el V de los cantados en el mismo templo para los Reyes de 1626:

"Limozna, limozna
cara de roza,
puez tenéiz ojitoz
que laz almaz roba
a estaz gitanicaz
dalde limosna"[23].

Al igual que es posible que el texto de un villancico se pueda rehacer para otra época del año, hay temas histórico-literarios que no están asociados exclusivamente a lo navideño, como era el caso de la Degollación de los Inocentes, que se traspasa a partir de mediados del siglo XVII también al Corpus Christi. Esa cruel historia relacionada con el Rey Herodes, pasó a ser representada cómicamente con niños el día antes de las festividades de la Navidad y el Corpus. Ya después, dentro de las celebraciones, lo interpretaban los actores adultos, aunque sin dejar de tener ese sentido burlesco. Y es que, poco a poco esa temática comenzó a desligarse de los entremeses y a pasar a materializarse en un personaje risible, como una especie de gigante armado, muy ligado al del turco.

Hay también otros personales teatrales que aparecen con frecuencia en los villancicos, o viceversa, como los sacristanes, las suegras, los maridos, los abogados, médicos, enanos…

---

[22] BNE, VE/156-1.

[23] BNE, VE/1309-3.

Vamos a detenernos brevemente en el de los sacristanes, que es el que más abunda en los entremeses. Lo citamos porque, tradicionalmente en la literatura aparecen los sacristanes escribiendo villancicos (sean las letras como la música). En *El avantal*, de Luis Quiñones de Benavente,[24] aquellos componen villancicos a San Pablo y a San Pedro. Del mismo autor, en *Los Gorrones* dichos personajes escriben villancicos a San Isidoro, San Sebastián, y en *Los sacristanes burlados* a San Jerónimo y a San Francisco.

Del mismo Quiñones ha quedado un entremés intitulado *Entremés famoso y nuevo de los sacristanes*, que se representó en los carros del Corpus de Madrid en 1633[25].

Dado que los entremeses de sacristanes son habituales desde finales del siglo XVI, es normal que aparezcan también en algunos villancicos publicados en pliegos. Sirva como ejemplo un fragmento del IV villancico publicado en Sevilla para la Navidad de 1627:

"Invenciones buscamos pastores
que es buen año de invenciones
y el sacristán que es sutil,
después de invenciones mil,
del pandero, y tamboril,
otra novedad intenta,
tengan cuenta,
y verán con qué primores"[26].

El sacristán es un personaje arquetipo: enamoradizo -incluso de mujeres casadas-, poeta, pendenciero, cultivador de un latín chapucero, propio de su limitada formación cultural. Según Emilio Cotarelo, el sacristán *"puede suponerse que representa mitigado el personaje clérigo o fraile de los cuentos de la Edad Media y de las farsas italianas, españolas, portuguesas u francesas*

[24] Luis Quiñones de Benavente (1589-1651), clérigo y amigo de Lope de Vega, es el máximo representante de los entremeses, con 200 escritos, y una cuarta parte publicados.

[25] Editado en tiempos modernos en MADROÑAL DURÁN, Abraham: *Teatro del Siglo de Oro*. Edition Reichenberg, Kassel, 1996, págs. 161-168. El manuscrito original está en la Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona.

[26] BNE, VE/156-1.

del siglo XVI''[27]. Sigue diciendo aquel erudito, que la condición de calavera del personaje queda atestiguada ya en la medieval danza de la muerte.

Más allá de los sacristanes, y centrándonos de nuevo en los villancicos, la presencia en éstos de los numerosos y variados personajes tienen su origen a su vez en el contexto navideño, es decir, al pretender incluir a los numerosos personajes variopintos que van al portal. Sin duda, se trata de una recreación inventada en ese tiempo barroco, y sobre todo de un recurso muy teatral. Esto predispone la visión tópica de los mismos personajes y la aparición de sus caracteres socialmente establecidos y más destacados por la tradición.

Con los diversos personajes se buscan imágenes originales, creando hilaridad, burla y crítica -llegando al desprecio o no- por los contrastes y los distanciamientos culturales o sociales entre razas, provincias, defectos físicos, profesiones...

No es difícil por tanto imaginarnos estos protagonistas que hemos citado dentro de una obra de teatro, más que solo como texto hecho *ex profeso* para un villancico. De hecho, muchos filólogos ven evidente las conexiones entre las letras de los villancicos con el teatro breve de la época, mal llamado teatro menor[28]. Este subgénero lo forman los entremeses, las mojigangas y las jácaras, en las que no se profundizan los personajes. Se desarrollan en una sola acción, y por tanto los conflictos humanos de los personajes están solo esbozados. Pretenden llegar al público mediante una técnica realista. Prescinden de un lenguaje retórico y simbólico, siendo sus enredos sencillos. Esto unido a la inclusión de los bailes hace que el conjunto guste más sobre todo a un público popular. Los entremeses y los bailes aseguraban el éxito. El teatro breve se inserta entre los descansos de obras mayores. Por tanto, los espectáculos teatrales en el barroco se dividían en:

* una loa más un preludio musical;

* 1º jornada (o acto) de la obra de teatro;

* 1º entremés o sainete, junto con cantos y bailes;

---

[27] QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Madrid, Bailly-Baillière. Ed. Emilio Cotarelo. NBAE siglos XVII-XVIII, 1911, introd., p. CLIIIb.

[28] Se debe llamar más correctamente de la primera forma, teatro breve, debido a su duración, de unos 15 ó 20 minutos, pero no tanto por su cantidad de piezas ni por su calidad. Bien es cierto que los literatos de primera fila tenían esa actividad como algo secundario.

* 2ª jornada;

* bailes con varios personajes;

* 3ª jornada.

Para despertar el ánimo de los asistentes tras concluir la obra grande, se podía concluir el espectáculo con otro entremés o mojiganga más unos bailes. Por tanto, de las 2 o 3 horas de la función, una cuarta parte son espectáculos secundarios. Los entremeses y los bailes son los que aseguraban el éxito comercial para las compañías de teatro. Por eso, las compañías de teatros contratadas para los corrales de Sevilla llevaban en su repertorio el doble de entremeses que de comedias. Sirva como ejemplo un contrato firmado en 1646 por un cómico, Luis López, para su actuación en la Montería: *"que había de representar en el dicho corral, con su compañía haciendo dos comedias nuevas cada semana, con sus bailes y entremeses nuevos"*[29].

Los entremeses y bailes representados el día del Corpus Christi son absolutamente idénticos a los que se sacan a los tablados de los corrales de comedia, en sus textos y trajes, y en su carácter grotesco y trivial. Esto queda confirmado por alguna cesura dictada por los regidores sevillanos el día del ensayo general de los auto sacramentales. En concreto, en 1642, los canónicos de la catedral de Sevilla entablan un largo debate a propósito de las representaciones de los autos sacramentales, denunciando especialmente los gestos y ademanes indecentes de los histriones, y exigiéndoles a los cómicos que reformasen su modo de representar los bailes y los sainetes[30].

De los continuos riesgos de censuras de esas obras, los bailes tenían más posibilidades de ser prohibidos antes que los entremeses, porque las danzas conllevaban en muchos de los casos connotaciones vulgares. Dice, por ejemplo, el reglamento publicado en 1615 por el Consejo de Castilla: *"Que no se representen cosas, bailes, ni cantares, ni meneos lascivos ni deshonestos, ni de mal ejemplo, sino que sean conforme a las danzas y bailes antiguos y se den*

[29] Archivo del Alcázar de Sevilla, leg. 96.

[30] Archivo de la catedral de Sevilla, 19 de mayo de 1642.

por prohibidos todos los bailes de escarramanes, chaconas, zarabandas, carreterías y cualesquier otros semejantes a éstos"[31].

Es muy probable también que, según lo que hemos dicho, los villancicos que se cantaban en una fiesta mayor, después formara parte de un auto sacramental.

En el artículo *"Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII*", su autor, Jean Sentaurens, sostiene que el público de la clase trabajadora, asistiría poco a las representaciones de comedias por falta de tiempo. En particular, los artesanos, comerciantes trabajaban de sol a sol, por lo que el único momento para ir al teatro sería, siguiendo con el mismo articulista, en los días festivos, para asistir a "*las danzas de la octava del Corpus, las pocas representaciones de comedias en la plaza de S. Francisco y en el Patio de Banderas del Alcázar, con motivo de los grandes regocijos oficiales"*[32] .

Las representaciones que se hacían entre semana estaba formado por otro tipo de público, más culto y con más tiempo libre, como era el caso del género femenino de la pequeña burguesía; el clero tanto secular como regular, que tras los oficios de por la noche tenían ese tiempo de relajación; los estudiantes y colegiales; y los mozos de la aristocracia.

5. LA PROCESIÓN DEL CORPUS Y LAS DANZAS.

El cortejo del Corpus Christi en la actualidad poco tiene que ver con el que se hacía antiguamente. En concreto, en el siglo XVII desfilan figuras como los gigantes y los enanos, que quieren representar a la humanidad o el universo presente ante el Santísimo Sacramento. Pero en realidad, simbolizan al sector más humilde y popular de la ciudad. En el siglo siguiente, en 1790, se prohíbe la inclusión de estos personajes en el cortejo del Corpus. En la Sevilla del siglo XIX fueron reemplazados dichos arquetipos por niños recogidos de los hospicios.

---

[31] Cit. en COTARELO Y MORI, Emilio: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, 1904, pág. 626b. El mismo reglamento aparece dictado por ese mismo Consejo en 1641 (Ibid., p. 632b).

[32] SENTAURENS, Jean: "Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI-XVII: ¿género menor para un público popular?" en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. CSIC, Madrid, 1983, págs. 67-87.

Volviendo al siglo XVII, otros elementos del Corpus Christi son asimilables al carnaval. Para establecer alguna diferencia entre una festividad y otra, la Iglesia impide que se disfrace alguien que no esté estrictamente dentro del propio cortejo del Corpus.

Para esta arraigada fiesta, el consistorio municipal contrataba a dos compañías cómicas, y en cada uno de los dos carros de representación se hacía el siguiente programa: una loa, un auto sacramental, un entremés y un baile. Cuando el auto sacramental era muy largo, el entremés -conforme pasaba el tiempo, fue llamado sainete- era sustituido por un segundo bailes. Éstos eran normalmente unas mojigangas. En el caso de acudir solo una compañía, se doblaba el número de entremeses y bailes.

No debemos pasar por alto algo que, más allá del cortejo, los villancicos y los autos sacramentales, también tenían su trascendencia las danzas, ligadas a todos los anteriores elementos. Los bailes se hacían dentro de la catedral en vísperas de la fiesta y día de la octava, además de en las calles tanto dentro del propio cortejo del Corpus, así como el lunes siguiente. Aunque en ellas no participan los cómicos, sino danzantes profesionales, las exhibiciones se solían repetir en otras solemnidades del calendario, y muy similares a las danzas de las comedias. Algunos bailes tienen su nombre concreto, como la zambra, el escarramán, la mojiganga o la zarabanda.

En el sevillano Corpus de 1640, se recrea *"la mojiganga, bien vestida, conforme al baile de la comedia, con doce figuras, y el que tañe el tamboril, y en ella ha de haber una cuadrilla de gitanos, otra de negros, con tamboril, otra vizcaínos, con espadas como bailan en Vizcaya"*[33].

Muchas de esas danzas del Corpus llamadas "danzas de historia", son verdaderas pantomimas, con su argumento particular desarrollado por los ademanes y movimientos de los danzantes, según una coreografía parecida a la de los corrales de comedias. Por ejemplo, en el Corpus de 1651, en la misma ciudad se representa *"la danza del Triunfo de San Miguel*", que tiene una cuadrilla con la figura de San Miguel y tres más personajes; otra con Lucifer tres demonios, y cuatro mujeres, "*todos y todas muy bien vestidos como la danza requiere. Esta danza comienza y acaba con un tamboril, y después al son de una vihuela se armará una guerrilla entre los demonios y San Miguel. Éste atropellará a Lucifer y entrará por una boca de dragón que ha de estar delante de la danza, y volverá a salir por detrás del dragón, y acabará la danza"*[34].

[33] Archivo Municipal de Sevilla, Sección II, carpeta 118.

[34] *Ibid*., Sección IV, t. XII, nº 1.

La participación a mediados del siglo XVII de cómicos y danzantes profesionales en los espectáculos dramáticos del Corpus Christi, hacen que éstos sean cada vez menos devotos y austeros. Después de 1653, la proporción de estos géneros breves dentro del conjunto del espectáculo se duplica, hasta el extremo de representarse cuatro sainetes y dos bailes en un solo auto sacramental. Eso coincide con que por esas fechas, las autoridades civiles y eclesiásticas que suelen ver desde las Gradas de la catedral el Corpus, comienzan a desinteresarse cada vez más, desocupando sus sitios oficiales. En esos casos, delegan en personas menos autorizadas, e incluso plebeyas. El nuevo público, más vulgar, aplaude con profusiones lo sainetes y los bailes, y las comedias de tramoya, en las que se daba primacía a la maquinaria escenográfica, en detrimento de la retórica. Este género breve empieza a consolidar un tipo de público muy popular, diferente al que suele ir entre semana, que es cuando se estrenan las comedias en los corrales.

Se sabe una anécdota de que en el desaparecido corral de la Montería (dentro del Alcázar de Sevilla)[35], cuando se estaba terminando el baile del segundo intermedio e iba a comenzar la tercera jornada (último acto), varios soldados que estaban en el patio se pusieron a gritar "*¡Jácara!*", pidiendo que se siguieran con los bailes. Al grupo se sumaron otras personas, produciéndose pronto un altercado. El resultado fue el siguiente: varios heridos, y un estudiante y dos soldados llevados a los calabozos del Alcázar[36]. Ante estos intempestivos sucesos, las autoridades del Alcázar promulgaron unas ordenanzas destinadas a reprimirlos, estableciendo en concreto lo siguiente: *"…que ninguna persona de cualquier estado y calidad que sea, no inquiete no alborote las comedias que se representan en la dicha Montería, pidiendo jácaras no bailes no otras palabras…"*[37].

Eso nos confirma que este tipo de público es más "*vulgar*", si se le compara con uno más "*normal*" que asiste a las comedias y a los autos sacramentales.

---

[35] Sobre este y los corrales de comedias existentes en el siglo XVII, ver la web http://www.juntadeandalucia.es/cultura/rutasteatro/es/02_00.html, visitada el 8 de diciembre de 2011.

[36] Archivo del Alcázar de Sevilla, leg. 86, nº. 73.

[37] *Ibid.*, leg. 95.

De todas maneras, en el Corpus se representan tanto éste últimos género como los bailes y los entremeses. De hecho, en vísperas de la fiesta, una comisión del Corpus reparte premios tanto a los actores de los autos, como a los danzantes y a los protagonistas de los entremeses. Las mismas representaciones se hacen en los corrales de comedia como en salones privados de la burguesía, como por el ejemplo en el salón grande del Consistorio. Con esto queremos decir que, independiente de las tendencias de uno grupo social u otro, las danzas y los entremeses tienen una participación importante en el Corpus durante el siglo XVII.

También se dan numerosas representaciones de este tipo, incluyendo los bailes, en los conventos y monasterios de la ciudad. Se sabe, por ejemplo, que la danza de la zarabanda, tan vilipendiada por los moralistas y censores religiosos, se bailaba en algunos cenobios sevillanos en el Corpus a finales del siglo XVI[38].

Según Adrián Elossu, maestro de ceremonia de la catedral de Sevilla en 1690, explica que las danzas que se hacían durante la procesión del Corpus Christi eran los siguientes: la de las espadas, la de los gitanos -ambas con cascabeles-, y 2 danzas de sarao, es decir de estilo serio y grave. En estas dos últimas intervienen hombres y mujeres vestidos de tela, con carátulas y unos penachos de pluma o guirnaldas en la cabeza[39]. Por tanto, el número de danzas que participan en el Corpus Christi en esos momentos es de 4, aunque hay quienes opinan que a veces se ampliaba a uno más, duplicándose la citada danza de los gitanos. Eso depende de las posibilidades económicas del cabildo.

Al igual que los teatros insertados en la iglesia supusieron durante mucho tiempo un conflicto, también lo fueron las danzas. En aquel mismo citado año de 1690, en los días que precedieron al Corpus se enfrenta el arzobispo Palafox, que pretende prohibir las danzas dentro de los templos y del cortejo del Corpus Christi, con los sevillanos, que lógicamente opinan al contrario. Contra el pontífice están incluso los propios canónigos de la catedral, y es que los pleitos entre aquel arzobispo y los cabildos eclesiásticos y seculares son continuos. La ciudad tiene que recurrir por aquel citado caso concreto a la propia Real Audiencia, cuyo resultado hace desestimar el mandato del prelado.

---

[38] Al menos en el Corpus de Sevilla de 1589 y 1593. Cfr.: MARIANA, P. Juan de: *Tratado contra los juegos públicos*. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1854, t. XXXI, págs. 432b-433b.

[39] *Consulta eclesiástica*. Adrian Elossu, Sevilla, 1690.

Sin embargo, Palafox consigue cinco años más tarde una célula firmada por el Consejo Real de Carlos II, prohibiendo la entrada de danzas al sevillano templo catedralicio. En 1697, los danzantes desobedecen esa orden. Al final, el propio Carlos II ordena en 1699 que solo los hombres puedan bailar. Se observa con esto el proceso de masculinización en los desfiles procesionales. También manda el monarca que, en el caso de ser dentro del templo, las danzas se hagan dentro de las horas de las misas o las horas canónicas, y en un lugar que no sea ni el coro ni el presbiterio.

6. LA MÚSICA Y LA DANZA DEL CORTEJO DEL CORPUS EN SEVILLA VISTO A TRAVÉS DE LA PINTURA.

Aunque han quedado numerosas crónicas antiguas que relatan diversos aspectos de la procesión del Corpus Christi, sin embargo son pocas las fuentes pictóricas que nos puedan describir ese cortejo. Las artes plásticas han descuidado este asunto más de lo que pensamos. A pesar de que la gran pintura estaba al servicio del dogma católico, es curioso que la descripción de los festejos se haya llevado a cabo solo mediante pintores de segunda fila.

Hay en concreto dos tipos de ilustraciones que muestran afortunadamente visiones distintas de la participación de los danzantes y los músicos en el Corpus.

Por orden cronológico, la primera imagen corresponde al grabado de Jean de Courbes *"Alegoría de la procesión del Corpus Christi"*, para la *Psalmodia Eucharistica* de Melchor Prieto (1622). En ella se describe la procesión dentro de un templo, y al fondo el bullicio de la gente en la calle. Lo que a nosotros nos interesa es ver cómo junto a un altar sobre la Virgen María hay una pequeña capilla musical (en la realidad sería más numerosa), formada por dos voces masculinas llevando cada uno su correspondiente *particella*, y en medio un ministril tocando posiblemente un sacabuche. Por la colocación de éste último entre los dos cantores, estaría sustituyendo posiblemente a una voz.

Delante de este trío, hay un grupo de cinco danzantes, precedidos a su vez por tres instrumentistas. Parece que están tocando una guitarra, una chirimía y un sacabuche, aunque no muy bien definidos por el poco espacio que disponen en la ilustración.

Llama la atención especialmente que en esa formación instrumental se encuentre una guitarra. Al ser instrumento polifónico, posiblemente sustituiría al arpa en los desfiles.

La otra fuente corresponde al siglo siguiente, tratándose de unos dibujos de 1780 copiados a su vez de otros de Nicolás de León, de 1747, titulados *Mapa del Orden con que se haze la solemne Procesión del Corpus Christi en la Santa Metropolitana y Patriarchal Yglesia de Sevilla*. En cuatro ilustraciones se observan las mismas 4 danzas que un siglo antes describió el ya aludido Adrian Elossu.

El primer grupo está encabezado por un músico que toca un flautín y el tambor, al que le siguen unos danzantes vestidos con trajes con encajes en el borde del pantalón, tocando a su vez unas castañuelas.

La segunda cuadrilla forma la danza de las espadas, también acompañados por los mismos dos instrumentos. El atuendo es más sencillo y sobrio, a pesar de llevar peluca, excepto el músico.

La tercera cuadrilla la constituye unos muchachos con guitarra, ataviados con suntuosos trajes de tonos claros, y cada uno con corona y también peluca.

Por último, los miembros del cuarto grupo van con vestidos sencillos, bailando al son de una chirimía, un tamboril y el repique de las castañuelas.

7. CONCLUSIÓN.

A pesar de que la Iglesia censuraba muchos aspectos musicales y teatrales durante el siglo XVII y los inmediatamente anteriores, lo cierto es que, en las diferentes ceremonias religiosas, en la práctica todo se cantaba y, necesariamente, se escenificaba. Las prohibiciones se fueron obviando, pero al final del siglo XVIII el género de los villancicos y del teatro breve religioso fueron desapareciendo. A esto contribuyó el cambio de Régimen, la mentalidad, no tan piadosa como anteriormente, y sobre todo la progresiva desaparición de las capillas musicales, trasladándose la labor pedagógica musical paulatinamente a los conservatorios, que se fueron fundando sobre todo a partir del siglo XIX[40].

A esa desaparición de los villancicos asociados a los maitines de las fiestas religiosas principales, se le unió lógicamente la de las publicaciones de

[40] La última ilustración del anexo muestra cómo sería una capilla musical en plena procesión del Corpus Christi en el siglo XVIII.

sus letras. Hubo algunas en el siglo XIX, pero ya en un contexto diferente, asociados los villancicos ya solo a la Nochebuena.

Aunque algunas fiestas religiosas se mantienen hoy en día y se siguen viviendo con intensidad, como es el caso de la Semana Santa o el Corpus, las que se celebran en nuestro tiempo no tienen nada que ver con el enfoque y la interpretación barroca que se hacía de todas ellas. Hoy en día el Corpus se limita principalmente a la procesión. Hemos querido recordar que en otros tiempos, esta festividad se vivía desde la madrugada anterior, con los maitines, hasta la noche siguiente, con los auto-sacramentales. ¿Se podría recuperar la tradición de éstos últimos, o al menos darle más notoriedad hoy en día de la que tiene este subgénero? Es cierto que, una literatura religiosa puede estar descontextualizada hoy en día, y que por tanto nos puede costar más entrar en esos códigos. Pero por otro lado, la retórica barroca y su simbología intrínseca no dejan de ser hoy en día interesante, al ser algo que carecemos en nuestra sociedad tan pragmática. Nunca se conseguirá reconstruir literalmente el ambiente festivo del Corpus en tiempos pasados, pero sí al menos podríamos recuperar más autos, y por qué no, villancicos que dormitan en la catedral de Sevilla.

8. ANEXOS.



VILLANCICOS,
QVE SE
CANTARON EN LA
Sancta Ygleſia de Sevilla, en la fieſta de
la Natividad de Nueſtro Señor
IESV Chriſto, eſte año
de 1627.

CON LICENCIA,

En Sevilla, Por Manuel de Sande Impreſſor de Libros, en
Cal de Genova.

8.1. Portada de pliego de villancicos publicado en la Navidad de 1627 en Sevilla.



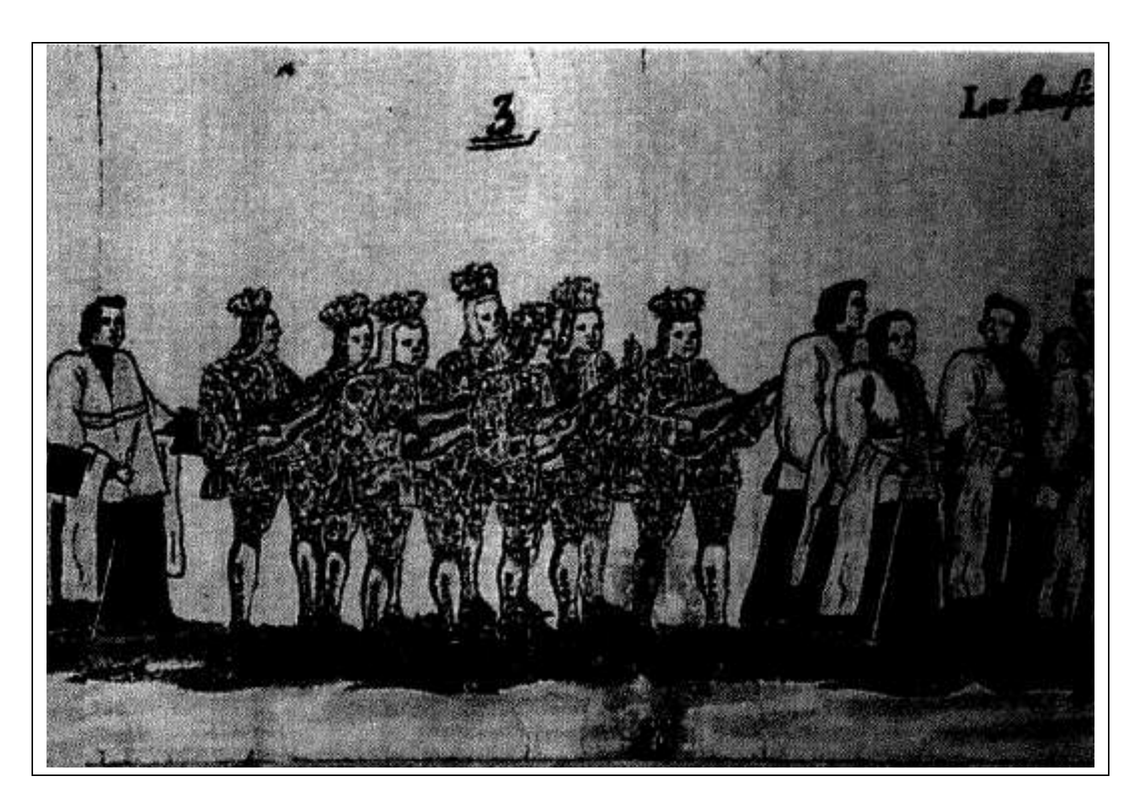
8.2. “Alegoría de la procesión del Corpus Christi”, de Jean de Courbes para la Psalmodia Eucharistica de Melchor Prieto (1622).



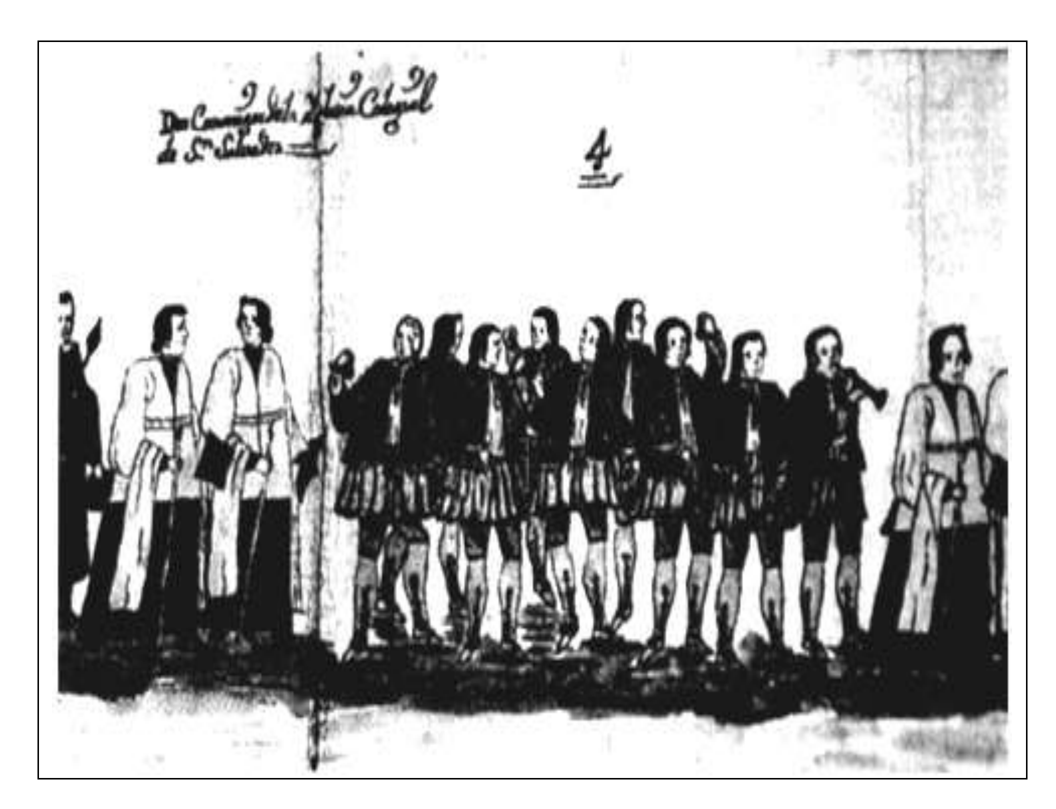
8.3. Danza de cascabel de la Procesión del Corpus en Sevilla (ca. 1780), sobre dibujo de 1747.



8.4. Danza de las espadas de la *Procesión del Corpus en Sevilla* (ca. 1780),
sobre dibujo de 1747.



8.5. Danza de sarao de la Procesión del Corpus en Sevilla (ca. 1780),
sobre dibujo de 1747.



8.6. Danza de cascabel de la Procesión del Corpus en Sevilla (ca. 1780), sobre dibujo de 1747.



8.7. Capilla de música de la Procesión del Corpus en Sevilla (ca. 1780), sobre dibujo de 1747.

9. BIBLIOGRAFÍA.

AA. VV.: *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia. Universitat de València, 2005.

ÁLVAREZ, Rosario: "La música en las imágenes procesionales del arte barroco hispánico" en *Anuario Musical*, nº. 50, 1997, págs. 87-148.

DELGADO FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo-MARTÍNEZ GIL, Fernando (coords.): *La fiesta del Corpus Christi*. Universidad de Castilla y la Mancha, Cuenca, 2002.

DELGADO LEÓN, Feliciano: "Villancicos sevillanos del siglo XVII" en *Homenaje al Dr. Muro Orejón*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1979, págs. 71-83.

GARCÍA BERNAL, José Jaime: *El fasto público en la España de los Austria*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006.

GARCÍA DE ENTERRÍA, Mª Cruz, "Literatura de cordel en tiempos de Carlos II: géneros parateatrales" en HUERTA CLAVO, J. (ed.): *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, vol. I, Amsterdam, 1989.

LLEÓ CAÑAL, Vicente:

* *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los S. XVI y XVII*. Diputación, Sevilla, 1975.

* *Fiesta Grande: El Corpus Christi en la Historia de Sevilla*. Ayuntamiento, Sevilla, 1980.

LÓPEZ CALO, José: *Historia de la música española*. Alianza, Madrid, 1983, tomo III.

RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel: "Introducción" al *Catálogo de villancicos de la BN. S. XVII*. Madrid, 1992.

SANZ, María Jesús: "La procesión del Corpus en Sevilla. Influencias sociales y políticas en la evolución del cortejo" en *Ars Longa*, nº. 16, 2007, págs. 55-72.

SENTAURENS, Jean: "Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI-XVII: ¿género menor para un público popular?" en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. CSIC, Madrid, 1983, págs. 67-87.

(ir al inicio del Capítulo)

(ir al Índice)

